

Jacek Wachowski

O pochodzeniu tragedii albo co zawdzięczamy Arystotelesowi*

ABSTRACT. Wachowski Jacek, *O pochodzeniu tragedii albo co zawdzięczamy Arystotelesowi* [The origin of Greek tragedy or what we owe to the Aristotle]. „Przestrzenie Teorii” 30. Poznań 2018, Adam Mickiewicz University Press, pp. 49–61. ISSN 1644–6763. DOI 10.14746/pt.2018.30.2.

Greek tragedy, as an expression shaped in the course of a performance, requires not only extending the field of investigation to include extra-philosophical interpretations, but also searching for its sources within the framework of the Greek thinking, described most profoundly by Aristotle. The tradition of the Aristotle is inducing us to the reply to numerous questions, concerning Dionysus, as well as composition of the tragedy. Adopting his intellectual perspective provokes us to seek the genesis of tragedy in Greek *logos*. Apart of being a language (it referred to the notional structure of the Greek universe, defined the way of thinking, and provide a set or rules regarding presentation) it was also an order organizing the sense of action. It combined with doing, provokes action and constituted a reflection of the gestures made on stage.

KEYWORDS: Aristotle, origin of Greek tragedy

1.

Dolegliwości związane z naszą wiedzą na temat tragedii greckiej są powszechnie znane¹. Niezależnie od imponującego rozwoju studiów nad początkami teatru antycznego kolejne pokolenia badaczy napotykają na podobne przeszkody i interpretacyjne aporie. Wynikają one z ograniczeń źródłowych. W obrębie rodzimej refleksji nad antyczną tragedią najdobitniej przedstawił je Stanisław Witkowski – profesor uniwersytetu lwowskiego i wybitny znawca starożytności – który w niezapomnianej *Tragedii greckiej* scharakteryzował pięć głównych obszarów, z jakich pochodzi nasza wiedza o antycznym teatrze².

* Artykuł jest skróconą wersją wykładu wygłoszonego 21 października 2016 roku na konferencji „Arystoteles a współczesność: interpretacje i reinterpretacje”, zorganizowanej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza przez Zakład Filologii Nowogreckiej (Instytut Językoznawstwa UAM) oraz Pracownię Historii Bizancjum (na Wydziale Historycznym UAM).

¹ Franz Stoessl – w *Die Vorgeschichte des griechischen Theaters*, Darmstadt 1987, s. IX–XII i 3–22 – przypomniał główne ograniczenia dotyczące studiów nad początkami greckiego teatru i przedstawił je w znakomicie przygotowanym przeglądzie bibliograficznym, zob. także: H.D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1984, s. 4–13; Zob. także: E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of the Ancient Drama*, Ann Arbor 1995, s. 1–88; Z analizy owych publikacji wyrosły też uwagi i komentarze Roberta R. Chodkowskiego (zob. R.R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Lublin 2003, s. 11–26).

² Zob. S. Witkowski, *Tragedia grecka*, t. 1, Lwów 1930, s. 90–92.

Obok tekstów literackich (to znaczy zachowanych tragedii) i archeologicznych (malarstwa wazowego, ściennego, reliefów oraz innych artefaktów – do takich należą zachowane mozaiki)³ kluczowe znaczenie – podobnie jak inni badacze – przyznał polski uczony tradycji arystotelesowskiej.

Warto więc może zacząć od pytania: czym jest tradycja arystotelesowska albo: co się na nią składa? Tworzą ją trzy zintegrowane perspektywy. Po pierwsze, przekaz źródłowy mówiący o autorach tragedii, konkursach i o ich zwycięzcach, wreszcie o samym teatrze antycznym, o jego budowie, maszynerii i zasadach wystawiania sztuk. Po drugie, refleksja teoretyczna odnosząca się do budowy tragedii, do jej kompozycji, w tym także do genologii, to znaczy przynależności gatunkowej i rodzajowej dramatu, a także rozważań na temat pokrewieństw i powinowactw tragedii z innymi gatunkami, szczególnie epickimi. Po trzecie, refleksja dotycząca *entelechii*, czyli pochodzenia tragedii, a więc tego, skąd się wzięła i w jaki sposób powstała lub jakie okoliczności zadecydowały o jej narodzinach.

Najwięcej emocji budzi perspektywa trzecia. Nie tylko dlatego, że zawiera liczne niedopowiedzenia, a nawet miejsca puste, ale przede wszystkim ze względu na charakter najważniejszego dzieła, w którym została przedstawiona. *Poetyka* – bo o niej mowa – jest przekazem niepełnym. Nie zachowała się do naszych czasów druga jej część, poświęcona komedii, co zaświadcza zarówno Diogenes z Laerty, wymieniając *Pragmateia téchnes poietikés* zaraz po pismach retorycznych jako traktat w dwóch częściach, jak też sam Arystoteles, zapowiadając rozważania o komedii w *Poetyce* (1449 b 21) oraz w *Polityce* (1341 b 38), gdzie informuje, że w następnej księdze podejmie szczegółowe rozważania o *kátharsis*. Potwierdzenie istnienia drugiej księgi znajdujemy także w pismach średniowiecznych komentatorów i tłumaczy Arystotelesa: Wilhelma z Moerbeke (który w swoim przekładzie *Poetyki* na język łaciński, z drugiej połowy XIII wieku, mówi wyraźnie o istnieniu „drugiej księgi”). Do takiej koncepcji przekonuje zarówno Eustratios (przedstawiający uwagi na temat pierwszej części arystotelesowskiego wykładu), jak też anonimowy *Tractatus Coislinianus* zawierający szczegółowe informacje na temat komedii, wywiedzione z *Poetyki*⁴. Nie bez znaczenia wydaje się również i to, że kompozycja zachowanej *Poetyki* świadczy o planie jej niewątpliwej kontynuacji (podsumowanie ostatniego wątku stanowi jednocześnie zapowiedź następnej części)⁵.

³ Zob. R.R. Chodkowski, dz. cyt., s. 20–26.

⁴ Zob. także *Poetics with Tractatus Coislinianus, Reconstruction of Poetics II and the Fragments of the On Poets*, by Aristotle, tłum. R. Janko, Cambridge 1987, a także: L. Cooper, *Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and the Translation of the “Tractatus Coislinianus”*, New York 1922; W. Watson, *The Lost Second Book of Aristotle’s “Poetics”*, Chicago 2012.

⁵ Strukturę tekstu szczegółowej analizie poddał Henryk Podbielski, zob. *Wstęp*, [w:] Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, BN, s. II, nr 209, Wrocław 1983, s. XIV–XV.

Taki stan rzeczy z jednej strony prowokuje do tworzenia rozmaitych hipotez na temat zaginionych rozważań o komedii – nie wyłączając ujęć *stricte* literackich – z drugiej do szczegółowych badań językowych, kulturowych i historycznych zachowanego tekstu. Znaczący zwrot w tym względzie dokonał się na przełomie XIX i XX wieku⁶. Impulsem dla niego stało się zwątpienie w nieomylność Stagiryty zasiane przez jednego z najwybitniejszych badaczy antyku, Ulricha von Wilamowitza Mellendorffa⁷. Jego uwagi zmierzały w dwóch kierunkach. Po pierwsze, odnosiły się do selekcji źródeł – niemiecki uczony zaproponował oddzielenie przekazów najwcześniejszych (i najwartościowszych) od późniejszych (i mniej wiarygodnych) spekulacji. Doprowadziło to do zasadniczej redukcji źródeł i ograniczenia ich do kilku najpewniejszych świadectw pochodzących od Arystotelesa oraz najbliższych mu kontynuatorów. Po drugie, krytyczny stosunek Wilamowitza dotyczył wątpliwości związanych z genezą nowego gatunku. Zadał on bowiem pytanie, którego nikt wcześniej – z taką ostrością – nie ośmielił się postawić: skąd Arystoteles w IV wieku mógł mieć szczegółową wiedzę na temat pochodzenia tragedii? Wydaje się mało prawdopodobne, aby znał utwory pochodzące z VI wieku, skoro nie znali ich już gramatycy aleksandryjscy. Jeśli miał jednak do nich dostęp, to dlaczego ich nie skomentował? Lektura *Poetyki* skłania do przypuszczenia, że wiedza Arystotelesa na temat tragedii dotyczyła w znacznie większym stopniu estetyki widowiska teatralnego niż jego początków⁸.

Do uwag tych można dołączyć wątpliwości odnoszące się do ocalałych tragedii. Główny kłopot polega na tym, że – biorąc pod uwagę znaczącą liczbę tragedii, które zostały napisane w V i IV wieku – nie potrafimy powiedzieć, dlaczego do naszych czasów przetrwało tak niewiele dzieł. Jeszcze trudniej wywnioskować, czy są one „próbą reprezentatywną”. Dysponujemy trzydziestoma dwiema tragediami, dwiema sztukami satyrycznymi i piętnastoma komediami. To bardzo niewiele, jeśli weźmiemy pod uwagę rozmiary antycznej „produkcji” teatralnej. O jej skali świadczą informacje, iż Ajschylos napisał 70 tragedii i 20 dramatów satyrowych, Sofokles – 90 tragedii i 30 dramatów satyrowych, a Eurypides około 90 sztuk. Astydymas, potomek Ajschylosa (żyjący w IV wieku), piętnastokrotny zwycięzca

⁶ Zob. między innymi bibliografię sporządzoną przez Albina Lesky’ego w *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972, oraz bibliografię sporządzoną przez redaktorów ostatniego polskiego wydania *Metafizyki*, red. A. Maryniarczyk, t. 4, Lublin 1996, s. CV–CXXXIV.

⁷ O znaczeniu prac Wilamowitza dla badań klasycznych zob. między innymi W.M. Calder III, *Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Sospitator Euripides*, „Greek, Roman and Byzantine Studies” 1986, nr 4, vol. 27, s. 409–430 oraz W.M. Calder III, *The Riddle of Wilamowitz’s Phaidrabild*, „Greek, Roman and Byzantine Studies” 1979, nr 3, vol. 20, s. 219–236.

⁸ Poglądy Wilamowitza szczegółowo przedstawił Stanisław Witkowski w swojej *Tragedii greckiej*, s. 34–50.

konkursów tragicznych, miał być autorem aż 240 tragedii (najgłośniejsze z nich to: *Lykaon*, *Achilles*, *Atamas*, *Antygon*a i *Hektor*). Siostrzeniec Ajschylosa – Filokles Starszy – wślawił się jako autor ponad 100 tragedii i zwycięzca Sofoklesowego *Króla Edypa*. Neofron z Sikionu (niestety, nie wiemy, kiedy żył) napisać miał 120 tragedii, a jego najsłynniejsza *Medea* dorównywała podobno Eurypidesowej. Niejaki Karkinos (żyjący w IV wieku) był autorem 160 tragedii (z których zachowały się niektóre tytuły i fragmenty), a Teodektes z Faselis (żyjący w tym samym czasie), choć napisał tylko 50 tragedii, ośmiokrotnie zwyciężał w konkursach. O popularności nowego gatunku świadczyć też może fakt, że tragedie pisali nie tylko potomkowie dramaturgów: Euajon i Euforion – synowie Ajschylosa, Iofon – syn Sofoklesa i Sofokles Młodszy – jego wnuk, ale także pełniący publiczne funkcje obywatele: Kritias – wuj Platona, uczeń Gorgiasza i Sokratesa, a ponadto jeden z 30 ateńskich tyranów (przypisywane są mu fragmenty Eurypidesowego *Piritoosa*) czy Meletos – oskarżyciel Sokratesa (autor *Ojdipodei*)⁹.

Niestety, nie zachowały się informacje na temat liczby znajdujących się obiegu teatralnym tragedii. Nie potrafimy nawet wymienić wszystkich utworów, które napisali wielcy tragicy. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że konkursy tragiczne odbywały się corocznie i stawało do nich kilkunastu, a może nawet kilkudziesięciu poetów, to stanie się zrozumiałe, że bilansem kolejnych dziesięcioleci musiały być setki, a może tysiące tragedii. Nawet jeśli przyjmiemy, że większość z nich przeznaczona była do jednokrotnego wystawienia, to nie zmieni to faktu, że pisanie dla teatru cieszyło się w starożytnej Grecji dużą popularnością.

Na podstawie podobnych spostrzeżeń Harold Patzer w *Die Anfänge der griechischen Tragödie* sformułował przypuszczenie, że najstarsze z analizowanych przez Stagirytę tragedii pochodziły z czasów Ajschylosa (chodzi tu o tragedie, które Arystoteles szerzej omawia, a nie o te, które wzmiankuje). Wydaje się, że tak wyrafinowany umysł nie mógłby odrzucić świadectw wcześniejszych (nawet jeśli nie przedstawiały one najwybitniejszych wartości artystycznych). Rozumowanie Patzera prowadziło zatem do przyjęcia hipotezy, że Arystoteles nie znał wcześniejszych tragedii, a to oznacza, że jego perspektywa badawcza – w zakresie materiałowym – nie różniła się od naszej (lub różniła się nieznacznie). Jeśli uwagi Patzera są słuszne – że sformułowane przez Arystotelesa wnioski znacząco wykraczały poza materiały (teksty), jakimi dysponował – to musiałoby znaczyć, że Arystoteles zaprezentował wykład nieznajdujący potwierdzenia w argumentach źródłowych¹⁰.

⁹ Por. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961; R.R. Chodkowski, dz. cyt.

¹⁰ H. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962, s. 86. Wątpliwości te ujawniają jednak współczesny stosunek do Arystotelesa. Mówią o tym, że skłonni jesteśmy

W podobnym duchu swoje wątpliwości (dotyczące wiedzy Arystotelesa na temat najwcześniejszych tragedii) przedstawił Humphrey David Findley Kitto. Był on zdania, że opinie Stagiryty zawarte w *Poetyce* odnosiły się do późnych tragedii. Z obserwacji tej wyprowadził następnie wniosek o ograniczonym rozumieniu przez Arystotelesa twórczości najstarszych pisarzy, co w oczywisty sposób podważało jego kompetencję do wypowiadania sądów na temat źródeł tragedii¹¹.

Gruntowna krytyka *Poetyki* wyszła również spod pióra Geralda Elsa, który, przedstawivszy długą listę zarzutów pod adresem Arystotelesa, ożywił dyskusję o pochodzeniu tragedii¹². Z uwag Else'a skorzystało wielu uczonych. Olivier Taplin – podążając tropem Else'a – zakwestionował najważniejsze ustalenia XII części *Poetyki* (proponując między innymi zastąpienie narzuconych i sztucznych terminów, jakimi posługiwał się Arystoteles na określenie poszczególnych części tragedii, takimi, jakie wynikają wprost z analizy sekwencji wejść i zejść scenicznych)¹³, a także wskazał na brak związku tragedii z dionizyjskością, powiadając, że nie ma w niej niczego, co pochodziłoby z wewnętrznego żywiołu rytualnego¹⁴. Z kolei Gregor Michael Sifakis, rekonstruuąc obecność chórów zwierzęcych w attyckich komediach, zauważył, że pierwotnie nie miały one właściwości komicznych, a jeśli takie się z nich wyłoniły, to były efektem przekształceń kulturowo-stylistycznych¹⁵. Oznaczałoby to, że mogły pochodzić z żywiołu wcześniejszego niż ten, który kojarzył się z tragedią.

Z podobnym sceptycyzmem do Dionizosa odnieśli się John Herington, Anton F. Harald Bierl i Pat Easterling. Zwrócili oni uwagę na to, że zaledwie około dziesięciu procent dramatów Ajschylosa miało odniesienia dionizyjskie¹⁶, a także, że owe referencje należałoby uzasadnić względami kulturowo-obyczajowymi i sytuacyjnymi, wynikającymi z tego, że tragedie wystawiano podczas świąt ku czci Dionizosa¹⁷. Odniesienia dionizyjskie –

przypisywać mu wiedzę w dziedzinach, w których on sam jej nie posiadał. Gotowi jesteśmy traktować jego hipotezy jak sformułowania ostateczne, poparte wiedzą faktograficzną, której Stagiryta nie miał i którą także współcześnie nie dysponujemy.

¹¹ H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1987, s. 100–104.

¹² G. Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge 1967.

¹³ O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. Observations of the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, s. 51–54.

¹⁴ Tenze, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge 1978, s. 162.

¹⁵ G.M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of the Attic Comedy*, London 1971, s. 20–22.

¹⁶ J. Herington, *Poetry into Drama. Early Greek Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley 1985, s. 133; A.F.H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und „metatheatralische“ Aspekte im Text*, Tübingen 1991, s. 11–13.

¹⁷ Zob. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. Easterling, Cambridge 1997, s. 45–46.

nawet jeśli się więc pojawiały – mogły mieć charakter kostiumowy, będący odzwierciedleniem atmosfery festiwalowych uroczystości¹⁸.

2.

Czy rzeczywiście tragedie nie miały nic wspólnego z Dionizosem? Ożywiona dyskusja, jaka wypełniła środowisko badaczy antyku, nie przyniosła jednoznacznych w tym względzie odpowiedzi. Jakkolwiek jedyną znaną nam tragedią opisującą kult dionizyjski pozostają Eurypidesowe *Bachantki*, to jednak niektórzy uczeni skłonni są twierdzić, że w najstarszych tragediach motywy dionizyjskie występowały znacznie częściej niż homeryckie¹⁹. Oznaczałoby to, że jakkolwiek nie dysponujemy bezpośrednimi i twardymi świadectwami ich zakorzenienia w tragedii, to na podstawie przekazów pośrednich możemy sądzić, że było ono znaczące.

Legitymizacją takich przekonań stało się wystąpienie Fryderyka Nietzschego²⁰, który źródła teatru wywiódł wprost z kultów dionizyjskich. Owa dionizyjskość – w której wszystkie istotne siły witalne tragedii znajdowały swój początek – przeciwstawiała się apollińskości, symbolizującej rozsądek i umiar²¹. Zastanawiający wydawać się jednak musi fakt, że opozycja, na której Nietzsche oparł swój wywód, doskonale harmonizowała z utrwalonymi w humanistyce i literaturoznawstwie opozycjami, takimi jak: klasycyzm – romantyzm, umiejętność – natchnienie, przewaga formy – przewaga treści, forma otwarta – forma zamknięta²². Świadczyć może to o tym, że rozróżnienie Nietzschego nie miało oryginalnego charakteru, ale było próbą potwierdzenia już istniejących opozycji. Ponadto miało postać koniunkturalną, dostosowaną do społecznych oczekiwań i estetycznych mód.

Sposób, w jaki Arystoteles przedstawił związki Dionizosa z rodzącą się estetyką teatralną, wywołuje wątpliwości jeszcze innej natury. Kiedy

¹⁸ Dyskusję dotyczącą obecności wątków dionizyjskich w tragediach relacjonują Michael Stephen Silk i Joseph Peter Stern; *Nietzsche on Tragedy*, pod red. M.S. Silka i J.P. Sterna, Cambridge 1981, s. 142–150.

¹⁹ R. Seaford, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994, s. 264–265.

²⁰ Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907.

²¹ Na rozleglejszy sens szalu, którego podłożem staje się apollińskość, zwrócił uwagę Giorgio Colli, zob. G. Colli, *Narodziny filozofii*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 1994, s. 44–51.

²² Na szereg opozycji, w które wpisują się apollińskość i dionizyjskość, zwrócił uwagę między innymi Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. S. Świontek, słowo wstępne A. Ubersfeld, Wrocław 1998, s. 51.

bowiem mowa o kulcie dionizyjskim, to nie wiadomo, o jaką jego postać chodzi: czy o religijne misterium, czy o uroczystości społeczno-państwowe? Na podwójny charakter greckiej religijności zwrócił uwagę Walter F. Otto²³. Jego spostrzeżenia zainspirowały Giovanniego Realego do sformułowania myśli, iż religia Greków (w czasach, kiedy powstawała tragedia) miała dwie odmiany. Pierwszą była religijność „publiczna”, której symbolem pozostawał Homer, a drugą – misteryjna, dokonująca się w odosobnieniu i przeznaczona dla wcześniej wtajemniczonych. Reale zwrócił uwagę na fakt, że pod wieloma względami owe formy religijności przeciwstawiały się sobie. O ile pierwsza przybrała postać otwartą i nie miała charakteru wyznawczego, lecz raczej społeczno-kulturowy, o tyle druga odznaczała się hermetycznością i była źródłem postaw *sensu stricto* religijnych²⁴. Tragedia realizowała model pierwszy. Podobnie bowiem jak epos homerycki nie była przedmiotem wiary²⁵. Stała po stronie otwartości i jawności, a nie sekretności i wtajemniczenia. W tym też sensie zasadniczo przeciwstawia się tradycji rytualnej. Z faktu, że przeznaczeniem tragedii była – jak mówi Jean-Paul Vernant – otwartość na *demos*, a rytuału przeciwnie, zamknięcie (odłączenie od *demos*) i zarezerwowanie tylko dla wybranych (wtajemniczonych) jego reprezentantów²⁶, płynie wniosek, że owa „dwukierunkowość” tworzyła niemożliwą do przezwyciężenia opozycję²⁷.

²³ W.F. Otto, *Die Götter Griechenlands*, Frankfurt 1956.

²⁴ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 1994, s. 46–47.

²⁵ Uwaga Otta, że religia grecka (mowa o jej publicznej odmianie) jest tak naturalistyczna, że „nie ma w niej miejsca na świętość”, doskonale odnosi się do tradycji epickiej. Stanowi też podstawę dla odłączenia wątku sakralnego od myślenia o początkach tragedii (cyt. za: G. Reale, dz. cyt. s. 47).

²⁶ J.P. Vernant, *Źródła myśli greckiej*, tłum. J. Szacki, L. Brogowski, Gdańsk 1996, s. 66.

²⁷ Na różnicę między teatralnymi i rytualnymi doświadczeniami Greków w odniesieniu do przestrzeni widowisk teatralnych i religijnych zwracano uwagę niejednokrotnie (L. Polacco, C. Anti, *Il teatro antico di Siracusa*, Rimini 1981; tenże, *Il teatro di Dioniso Eleutero ad Atene*, Roma 1990; E. Csapo, W.J. Slater, *The Context of the Ancient Drama...*). Opozycja ta polegała na tym, że teatr wykorzystywał przestrzeń otwartą, podczas gdy misteria dokonywały się w przestrzeniach zamkniętych. Związane było to z charakterem życia Greków, które przebiegało w otwartej przestrzeni, wypełnione było publicznymi spotkaniami pod gołym niebem, a miejscem wszystkich ważnych cywilizacyjnych doświadczeń Greków (do których należy także zaliczyć teatr) była otwarta przestrzeń. W tym sensie teatr sytuował się wyraźnie po stronie spraw publicznych, oddzielonych od przestrzeni zamkniętych, które kojarzyły się zarówno z religijnymi wtajemniczeniami, jak i nieczystymi intencjami. Na występującą między oboma modelami przestrzennymi opozycję zwróciła także uwagę Ruth Padel, powiadając, że pewne cechy rytualności odnaleźć można w symbolice *skéné*. (R. Padel, *Making the Space Speak*, w: *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, red. J.J. Winkler i F.I. Zeitlin, Princeton 1990, s. 336–365 oraz tejże, *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton 1993).

Biorąc pod uwagę takie przesłanki, można zapytać: dlaczego Arystoteles nie oddzielił praktyk misteryjnych, wprowadzających w głębokie przeżycia duchowe, od religii publicznej, mającej przede wszystkim funkcje kulturotwórcze? W istocie, gdy Arystoteles mówi o kulcie dionizyjским, możemy czuć się zakłopotani – nie wiemy, czy chodzi o misterium religijne czy o uroczystości społeczno-państwowe. Nie wydaje się możliwe, aby tej różnicy nie dostrzegał. Chyba że było dla niego najzupełniej zrozumiałe, iż alians Dionizosa z teatrem dotyczył wyłącznie kulturowych i symbolicznych odniesień²⁸.

Ważną próbą obrony Arystotelesa i dionizyjскоści – opartą wszakże na zupełnie innych niż Nietzscheańskie przesłankach – stał się pogląd sformułowany pod koniec lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku przez Theodora Georgiadesa²⁹. Zdaniem niemieckiego uczonego Stagiryta nie napisał traktatu o pochodzeniu tragedii, ale sformułował zbiór uwag przedstawionych w formie teoretycznego dyskursu i podporządkowanych celowi dydaktycznemu. O *Poetyce* należałoby powiedzieć, że była tekstem specyficznym, różniącym się od wielu innych traktatów, jakie zachowały się do naszych czasów. Miała postać skryptu, przeznaczonego dla studentów Liceum. Dowodzi tego zarówno jej „chropowaty” język, jak też, wpisany niejako w tekst, wirtualny odbiorca, o którym możemy przypuszczać, iż miał odpowiednie przygotowanie erudycyjne i literackie. Co jednak najważniejsze, musiał być to czytelnik poszukujący i niespokojny, niezadowolający się przywoływaniem obiegowych opinii i dobrze znanych faktów. Arystoteles nie mówił bowiem w *Poetyce* o rzeczach dla Greków oczywistych, nie powtarzał sądów powszechnie znanych, ale przeciwnie – kładł nacisk na zjawiska pozostające na peryferiach ogólnej i potocznej wiedzy.

W ten sposób staje się zrozumiałe, dlaczego Stagiryta nie wypowiada się na temat epickiego rodowodu tragedii. Wydawał się on najzupełniej oczywisty nawet dla średnio wykształconego Greka (a przywoływanie go w dziele naukowym kłóciłoby się z przeznaczeniem owego dzieła)³⁰. Podczas gdy Homer w naturalny sposób kojarzył się z tragedią, obecność Dionizosa domagała się wyjaśnień³¹. Położenie nacisku na to, że nowy gatunek „ma

²⁸ Por. W. Burkert, *Starożytnie kultury misteryjne*, tłum. K. Bielawski. Kraków 2007; oraz: W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994.

²⁹ Th. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958.

³⁰ Por. W. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, Frankfurt am Main 1996, s. 42.

³¹ Według Georgiadesa Arystoteles nie mówi o dwóch rywalizujących ze sobą tradycjach (dionizyjskiej i epickiej), jakie doprowadziły do powstania tragedii, ale przypomina, że obok silnej tradycji epickiej, z której powstała tragedia (co było dla Greków wiedzą oczywistą) istniała też tradycja słabiej uświadamiana, która w pewnym momencie zaczęła odgrywać większą rolę, to znaczy tradycja dionizyjская. Zob. Th. Georgiades, dz. cyt.

coś wspólnego z Dionizosem”, było więc tezą nową³² (a może nawet zaskakującą)³³, wynikającą z pasji badawczej autora i chęci unaocznienia dociekliwym studentom tego, czego Grecy sobie nie uświadamiali lub o czym nie pamiętali, wykrzykując w teatrze: *Ti tauta prós tón Diónyson!* („co to ma wspólnego z Dionizosem”)³⁴.

Powiedzmy jednak wyraźnie: niezależnie od wszelkich wątpliwości dotyczących obecności symboliki dionizyjskiej w tragedii – a także „zarzutów”, które liczni badacze sformułowali w tym zakresie – nie sposób całkowicie zdeprecjonować roli Dionizosa w procesie powstawania tragedii. Zwykłą ignorancją byłoby niedocenywanie chociażby tego, że dionizyjskość – jako żywioł kulturotwórczy – towarzyszyła rozwojowi tragedii i nawet jeśli nie doprowadziła do jej powstania, to uczestniczyła w jej rozkwicie. W tym sensie stanowiła jeden z kluczowych dla rozwoju teatru kontekstów, którego w żaden sposób nie można pominąć.

3.

Hipoteza sformułowana przez Georgiadesa pozwala też spojrzeć ze zrozumieniem na inne, pominięte w *Poetyce*, aspekty, a także konteksty i procesy związane z pochodzeniem tragedii. Do takich należy jedna z najważniejszych transformacji kulturowych i cywilizacyjnych antycznego świata. Polegała ona na przejściu z systemu kultury oralnej do piśmiennej. Jej

³² Georgiades przytacza też legendę mówiącą o tym, że w trakcie jednego z pierwszych konkursów na scenę wtargnąć mieli rozbawieni satyrzy, których zachowanie pozostawało w głębokiej opozycji do powagi dokonującego się na scenie przedstawienia. Zdarzenie to zainspirować miało Greków do zamykania tragicznego agonu dramatem satyrowym. Niewykluczone, że zadaniem „wesołego zakończenia” było wyprowadzenie widzów z poważnego nastroju tragedii i stworzenie przeciwwagi dla przedstawionej na scenie rzeczywistości. (O sporach dotyczących pochodzenia tragedii i komedii zob. C. Del Grande, *Tragodia*, Napoli 1962). Niewątliwe nawiązania do stylistyki dionizyjskiej, jakie odnajdujemy w dramacie satyrowym, wynikać mogły również z indywidualnych preferencji aktorów, którzy brali udział w kultach religijnych i zapewne przenosili z nich niektóre zachowania do teatru.

³³ W. Schadewaldt, dz. cyt., s. 41–42. Powstanie tragedii mogło jednak nastąpić dzięki jednoczesnym przeobrażeniom struktur zewnętrznych i wewnętrznych oraz procesom kulturowym i cywilizacyjnym. Oznacza to, że poszukując źródeł tragedii, należy uruchomić dwie perspektywy: ogólną i szczegółową, związaną z przeobrażeniami w planie niejako zewnętrznym oraz ogólną i szczegółową, odnoszącą się do zjawisk dla tragedii wewnętrznych.

³⁴ Niewykluczone, że sugestia Arystotelesa łączy się z jego biografią. Nie będąc rdzennym Ateńczykiem, mógł doznawać w Attyce obcości. Pochodził z niewielkiej Stagiry położonej w północno-wschodniej części Chalcidice, tuż przy granicy z Tracją. O Dionizosie wiemy, że również mógł pochodzić z Tracji albo Frygii. Możliwe więc, że Arystoteles chciał wskazać na znaczenie Frygii – bliskiej miejscu swego urodzenia albo szerzej – na znaczenie żywiołu północnego jako znaczącego impulsu dla powstania attyckiej sztuki.

znaczenie polegało na tym, że oddzieliła od siebie nie tylko dwie epoki, ale także dwa sposoby myślenia, dwa modele organizacji życia społecznego i zachowań ludzkich.

Najsilniej zwrócił na to uwagę Jacob Burckhardt, mówiąc, że nie było jednego człowieka greckiego, gdyż proces kształtowania się jego właściwości zależał od zmieniających się warunków społecznych i cywilizacyjnych³⁵, a Oswyn Murray mówił o człowieku epoki heroicznej (mitycznym), człowieku epoki archaicznej, politycznej i hellenistycznej³⁶. Interesujące może się wydać, że jeśli za początek przemian, o których mówi Murray, uznamy połowę VI wieku, a za koniec połowę IV, to znaczyć będzie, że przekształcenie kultury archaicznej w polityczną dokonało się w ciągu niespełna 200 lat. Jean-Paul Vernant dodaje, że proces ten miał wymiar społeczny, ponieważ polegał na wyparciu przez *polis* pasterskiego modelu władzy oraz stosunków międzyludzkich, pochodzących z czasów wcześniejszych. Zmiany te ujawniły się w sferze językowej: zarówno na poziomie leksykalnym, odnoszącym się do słownictwa związanego z polityką, instytucjami państwa, w tym prawem i handlem. Ze względu na swoją skalę stały się źródłem głębokich przeobrażeń kulturowych, określonych przez Ericka Havelocka mianem „rewolucji alfabetycznej”³⁷.

Kontekst ten – o którym Arystoteles nie mówi – wydaje się niezmiernie ważny dla powstania tragedii, ponieważ stała ona niejako na granicy dwóch przeciwstawnych paradygmatów kulturowych. Podczas gdy literatura oralna stworzyła podstawy kultury wykonawczej, pismo wniosło do tragedii element kompozycyjno-strukturalny, bez którego teatr, w znanej nam postaci, zapewne by nie powstał. Jeśli przypomnimy uwagi Waltera Onga na temat oralności³⁸ – który opisał ją jako przewagę addytywności nad upodrzednieniem (a więc gotowością do tworzenia zdań łączonych spójnikowo, a nie za pomocą konstrukcji gramatycznej podrzędności); jako skłonność do posługiwania się nagromadzeniem zamiast analizy; nieustannym powtarzaniem wcześniejszych wątków; wyeksponowaniem cech agonistycznych, akcentujących empatię – to stanie się zrozumiałe, że tragedia bardzo wiele zawdzięczała tradycji przedpiśmiennej. Podobnie jak pieśni dawnych aojdów prezentowana była publicznie, przed zgromadzonym au-

³⁵ Por. J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, t. 4. Berlin 1898–1902.

³⁶ O. Murray, *Narodziny Grecji*, tłum. A. Twardecki. Warszawa 1993, a także: tenże, *Człowiek i formy życia społecznego* [w:] *Człowiek Grecji*, red. J.-P. Vernant, tłum. P. Bravo, Ł. Niesiołowski-Spano. Warszawa 2000, s. 263–303.

³⁷ E.A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*. Wstęp i tłum. P. Majewski. Warszawa 2006.

³⁸ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. i wstęp J. Japola, Lublin 1992.

dytorium. Posługiwała się szczególnym rodzajem więzi między wykonawcą i widownią. Pobudzała zmysły, dostarczała przyjemności. Dawała wreszcie szansę różnych interpretacji tego samego. Usytuowana była w przestrzeni bezpośredniego przekazu, którego istota zawsze polega na wyeksponowaniu empatii i bliskości wobec ludzkiego świata, działania oraz związanego z nim ściśle agonu.

Uwagi na temat greckiej oralności prowadzą do wniosku, że być może powstanie tragedii miało więcej wspólnego z *logosem*, niż sądzą autorzy akcentujący jej rytualne pochodzenie. Arystoteles w *Poetyce* nie podejmuje jednak tego tropu – nie pisze o zmianie kulturowego paradygmatu: o przejściu od ery oralnej do piśmiennej. Nie wspomina o przemianach, których efekty bezpośrednio obserwował i o których musiał słyszeć od Platona – pierwszego filozofa zapisującego swoje myśli – z pewnością wspominającego Sokratesa, swojego mistrza, który, jak wiemy, nie posługiwał się pismem.

Żeby zrozumieć powody tego zaniechania, trzeba powrócić do hipotezy Theodora Georgiadesa, odnoszącej się do natury Arystotelesowskiej narracji, i przypomnieć to, co przez kulturę piśmienną zostało wyparte albo zapomniane – że dzieło Arystotelesa nie jest traktatem we współczesnym rozumieniu, lecz tekstem podporządkowanym celom dydaktycznej perypatetyki. Tekstem przeznaczonym do zainicjowania dialogu (którego przebiegu, niestety, nie znamy). W tym tekście Arystoteles nie mówi o rzeczach, które są dla niego i jego słuchaczy oczywiste. Tłumaczyłoby to, dlaczego nie wspomina o „rewolucji alfabetycznej” i znaczeniu *logosu*. Autor *Poetyki* stawia hipotezy i czuje się zwolniony od mówienia o zagadnieniach powszechnie znanych³⁹.

Na koniec wypada zapytać: co właściwie zawdzięczamy Arystotelesowi? Wydaje się, że oprócz bezcennej wiedzy faktograficznej i źródłowej zawdzięczamy mu postawienie niezwykle inspirującej hipotezy dotyczącej pochodzenia teatru, która w kolejnych stuleciach zmieniła swój status i została przekształcona w naukowy aksjomat. Arystoteles zasiał w nas niepokój, zmusił do zmierzenia się z materią złożoną i wielowarstwową, w tym też sensie stał się inicjatorem dyskusji, która trwa nieprzerwanie od antyku do czasów współczesnych. Niewiele jest tematów, które w humanistyce – czy szerzej, w historii całej ludzkiej myśli – są tak długowieczne jak rozważania na temat pochodzenia tragedii. Trudno nie docenić zatem tego, że Arystoteles zaprojektował nasz sposób myślenia o tym, do czego sam (jak się zdaje) nie miał pełnego dostępu, a dodatkowo wyznaczył kierunki wielodyscyplinarnych badań, które wytrzymały próbę czasu i inspirowały kolejne pokolenia filologów, historyków, kulturoznawców i teatrologów.

³⁹ Por. Th. Georgiades, dz. cyt.; W. Schadewaldt, dz. cyt.

BIBLIOGRAFIA

- Bieber M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961.
- Bierl A.F.H., *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und „metatheatralische“ Aspekte im Text*, Tübingen 1991.
- Blume H.D., *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1984.
- Burckhardt J., *Griechische Kulturgeschichte*, t. 4. Berlin 1898–1902.
- Burkert W., *Starożytne kultury misteryjne*, tłum. K. Bielawski, Kraków 2007.
- Calder III W.M., *The Riddle of Wilamowitz's Phaidrabild*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 1979, nr 3, vol. 20, s. 219–236.
- Calder III W.M., *Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff. Sospitator Euripides*, "Greek, Roman and Byzantine Studies" 1986, nr 4, vol. 27, s. 409–430.
- Chodkowski R.R., *Teatr grecki*, Lublin 2003.
- Colli G., *Narodziny filozofii*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 1994.
- Cooper L., *Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and the Translation of the "Tractatus Coislinianus"*, New York 1922.
- Csapo E., Slater W.J., *The Context of the Ancient Drama*, Ann Arbor 1995.
- Else G., *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge 1967.
- Georgiades Th., *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958.
- Grande Del C., *Tragodia*, Napoli 1962.
- Havelock E.A., *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, wstęp i tłum. P. Majewski, Warszawa 2006.
- Herrington J., *Poetry into Drama. Early Greek Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley 1985.
- Kitto H.D.F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, tłum. J. Margański, Bydgoszcz 1987.
- Lengauer W., *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994.
- Lesky A., *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972.
- Murray O., *Człowiek i formy życia społecznego*, [w:] *Człowiek Grecji*, red. J.-P. Vernant, tłum. P. Bravo, Ł. Niesiolowski-Spano. Warszawa 2000, s. 263–303.
- Murray O., *Narodziny Grecji*, tłum. A. Twardecki, Warszawa 1993.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedyi czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907.
- Nietzsche on Tragedy*, eds. M.S. Silk, J.P. Stern, Cambridge 1981, s. 142–150.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum., i wstęp J. Japola, Lublin 1992.
- Otto W.F., *Die Götter Griechenlands*, Frankfurt 1956.
- Padel R., *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton 1993.
- Padel R., *Making the space speak*, [w:] *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, eds. J.J. Winkler, F.I. Zeitlin, Princeton 1990, s. 336–365.
- Patzer H., *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, tłum. i oprac. S. Świontek, słowo wstępne A. Ubersfeld, Wrocław 1998.
- Podbielski H., *Wstęp*, [w:] *Arystoteles, Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, BN, s. II, nr 209, Wrocław 1983, s. III–CIX.

- Poetics with Tractatus Coislinianus, Reconstruction of Poetics II and the Fragments of the On Poets*, by Aristotle, tłum. R. Janko, Cambridge 1987.
- Polacco L., *Il teatro di Dioniso Eleutero ad Atene*, Roma 1990.
- Polacco L., Anti C., *Il teatro antico di Siracusa*, Rimini 1981.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 1994.
- Schadewaldt W., *Die griechische Tragödie*, Frankfurt am Main 1996.
- Seaford R., *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994.
- Sifakis G.M., *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of the Attic Comedy*, London 1971.
- Stoessl F., *Die Vorgeschichte des griechischen Theaters*, Darmstadt 1987.
- Taplin O., *Greek Tragedy in Action*, Cambridge 1978.
- Taplin O., *The Stagecraft of Aeschylus. Observations of the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. Easterling, Cambridge 1997.
- Vernant J.-P., *Źródła myśli greckiej*, tłum. J Szacki, L. Brogowski, Gdańsk 1996.
- Watson W., *The Lost Second Book of Aristotle's "Poetics"*, Chicago 2012.
- Witkowski S., *Tragedia grecka*, t. 1, Lwów 1930.

